
AUTOR, REALITAT I FICCIÓ EN LA NARRATIVA DE JORDI SARSANEDAS

AUTHOR, REALITY AND FICTION IN JORDI SARSANEDAS' SHORT-STORY COLLECTIONS

CARME GREGORI SOLDEVILA
Universitat de València
Carme.Gregori-Soldevila@uv.es

Resum: L'article analitza el tractament de la figura de l'autor real en els reculls de narracions de Jordi Sarsanedas. En el primer, *Mites*, el prefaci auctorial ha estat interpretat en clau autobiogràfica, a pesar de l'absència de marques explícites, de la ficcionalització amb què s'hi elaboren alguns dels elements i de l'enunciació a càrrec d'un jo que es projecta fantasmagòricament en els narradors autodiegètics de les narracions de ficció. En el darrer, *Una discreta venjança*, l'estatus del prefaci auctorial és ambigu perquè es confon amb la metaficcionalitat dominant en el recull, sobretot a causa de l'ús de la metalepsi de l'autor. També s'hi analitza el tractament de la figura de l'autor ficcional en la novel·la *El Martell*.

Paraules clau: autor, prefaci, metalepsi, metaficció, Jordi Sarsanedas.

Abstract: This paper analyses how the real author is treated in Jordi Sarsanedas' short-story collections. In the first one, *Mites*, the authorial preface is interpreted under an autobiographical point of view, despite (i) the lack of explicit marks, (ii) the fictionalization of some elements and (iii) first person enunciation, which casts a ghostly shadow over the autodiegetic narrators of the short stories. In the last one, *Una discreta venjança*, the authorial preface is rather ambiguous because it is blurred within the dominant metafiction of the collection, mainly as a result of the metalepsis used by the author. This paper also deals with the fictional author stance in the novel *El martell*.

Key words: Author, Preface, Metalepsis, Metafiction, Jordi Sarsanedas.

CARME GREGORI SOLDEVILA

AUTOR, REALITAT I FICCIÓ
EN LA NARRATIVA
DE JORDI SARSANEDAS

SCIPEDIA

1. MITES: L'AUTOR DES DEL PARATEXT

Jordi Sarsanedas encapçalava els seus *Mites* (1954) amb una introducció sense títol¹ i sense signar que únicament deixava constància, a la fi del text, de la datació i localització de la situació d'escriptura (Glasgow, novembre del 1948), dades que només es diferencien per una insignificant variació temporal de les que fixen les coordenades espaciotemporals d'escriptura de tres dels «Mites» del recull: *Mite en un jardí*, *Mite del cigne i la vinya* i *Mite del faraó Joan*, tots tres datats, també a Glasgow, el 1949. El prefaci assenyalava el seu caràcter heterogeni, en relació a la resta de textos del llibre, mitjançant dos indicis: la manca de títol, en oposició als quinze mites que vénen a continuació —unificats, al seu torn per la repetició del terme «mite» en els títols—, i l'ús de la cursiva, en comptes de la rodona usada per a les narracions, clarament fictivals, aplegades al volum. El jo que pren la paraula en aquest text liminar tampoc no fa evident de forma explícita un pacte autobiogràfic. Únicament la referència a l'escriptura com a activitat que ocupa el present («Escric a la proa aguda d'una casa fosca i tèbia») pot entendre's com una marca d'identitat autorial a l'hora de definir l'estatus d'aquesta nota inicial. Tanmateix, la crítica ha atribuït sense vacil·lacions el text a l'autor real de l'obra. Es tracta, segons la interpretació dominant, del que, en

1. Francesco Ardolino ens recorda que «tant a l'edició de 1976 com al volum de la MOLC—i com després a l'edició per a bibliòfils feta per Miquel Plana— aquest text duu el títol “Nota preliminar”» (2004: 52, n. 34).

terminologia genettiana (Genette 1987: 150-181), es coneix com un prefaci auctorial original autèntic assumptiu. Joaquim Molas, per exemple, no dubta a afirmar que «Sarsanedas descriu la sala de treball escocesa on, ja de gran, elabora algunes de les proses» (1981: 7). Francesco Ardolino, al seu torn, assenyala que hi «emergeix la figura de l'autor» (2004: 53). Així, doncs, en aquest prefaci auctorial, l'autor real, d'una banda, assumeix l'autoria dels textos que presenta i, de l'altra, fa una declaració d'intencions que es convertirà en clau interpretativa del text. L'atribució auctorial del prefaci evita la confusió entre el jo que enuncia la introducció i els narradors autodiegètics ficticials dels *Mites*. A pesar que aquests narradors protagonistes són «vertaderes contrafigures de l'autor» (Molas 1981: 5), el pacte ficcional de les narracions queda netament distingit del pacte autobiogràfic que, malgrat el caràcter implícit i subtil de la imputació, s'imposa en la Introducció. Això resultarà especialment rellevant a l'hora de fixar la principal funció del text i les intencions que s'hi confessen. Aquestes s'han d'entendre, en darrer terme, com la voluntat de guiar la lectura de l'obra per a assegurar-ne una interpretació ajustada al propòsit de l'autor.

El pacte autobiogràfic de la Introducció contribueix, doncs, a establir una clara discriminació entre text i paratext. Així, la comunicació que s'estableix en el primer és d'ordre narratiu, entre narrador i narratari, mentre que, en l'àmbit paratextual, es tracta d'una comunicació de l'autor als lectors, que estableix una relació directa entre l'autor i el lector.

La nota preliminar comença per descriure un record d'infantesa que contrasta, en la percepció de l'autor, amb la situació del present des del qual escriu. Entre les dues realitats, «hi ha hagut un tall profund: personal i col·lectiu» (Molas 1981: 7) que explica la desorientació existencial de l'escriptor, justifica els motius que l'impulsen a escriure i serveix per a entendre l'objectiu amb el qual encara l'escriptura. El passat, que es correspon a l'època de la infantesa, «enyorat i mitificat», en paraules d'Ardolino (2004: 53), descriu un record personal de la vida escolar de Jordi Sarsanedas. L'autor mateix n'ha revelat les claus biogràfiques d'interpretació en un article publicat quatre dècades després de l'aparició dels *Mites* (Sarsanedas 1994a: 56-59). En aquest article explicatiu, però, Sarsanedas té bona cura de precisar que, com a escriptor, no té la intenció de substituir la lectura oberta i personal del lector pels referents reals del record, una anècdota de validesa intransferible en el seu valor absolut:

De mi puc dir que en la mesura que sóc escriptor, des que m'hi vaig posar, pertanyo a la mena dels qui, per damunt de tot, voldrien fornir provocacions, pretextos perquè l'esperit del lector entri en funcionament amb independència i amb tota la riquesa d'experiència de cadascú,

la qual cosa implica, és clar, ben sovint, acceptar que s'esfumi la personal veritat anecdòtica damunt la qual el text ha estat bastit. No esperem pas que el lector reculli aquella anècdota i, de la manera que sigui, la faci seva. No vol pas dir, però, que no puguem, si s'escau, parlar amb paraules planeres del fragment de biografia que ha quedat soterrat en el text.

La precaució amb què Sarsanedas distingeix l'àmbit literari de l'àmbit biogràfic té a veure amb una concepció de la comunicació literària que reconeix el lector com a interlocutor, amb una funció d'agent, i que entén el text, alhora, com un espai d'expressió de l'autor i com un espai d'autoconeixement del lector. Per aquesta raó, l'escriptor sap que «la personal veritat anecdòtica» no té una transcendència fonamental en la construcció del sentit del text, perquè, com ha explicat Maurice Couturier, «la réponse que je cherche en lisant ne se trouve pas dans l'auteur réel ou empirique (terme préféré par Umberto Eco), mais bien dans le texte où il a inscrit, en même temps que sa volonté de dire, de plaindre et d'être aimé, ses propres symptômes, et où, à mon tour, je projette les miens» (1995: 107).

El motiu de la revelació és aparentment circumstancial: contribuir a l'homenatge al pintor Josep Obiols, amb motiu del centenari, encara que la matisació que Sarsanedas introdueix entre guions (1994a: 56) convida a atorgar-li una voluntat d'abast més ampli:

Això és el que el centenari de Josep Obiols que se'ns invita a celebrar m'empeny —o me'n faig la il·lusió— a fer en relació amb el text datat a Glasgow el novembre de 1949 i estampat com a introductor en el meu llibre *Mites*.

Tot seguit (1994a: 58), l'escriptor precisa les referències dels records infantils rememorats: tant l'escena inicial que presenta la resolució d'un problema matemàtic, com el conjunt de figures, episodis i esdeveniments històrics i culturals que fixen les coordenades del jo mitjançant els quatre punts cardinals es corresponen amb records de l'escola on va estudiar Sarsanedas:

El text comença per una evocació d'una infantesa escolar, fins i tot estudiant, representada per l'aprenentatge del càlcul. Primer de batxillerat, potser? Després, amb l'esment dels ballesters de l'Acropolis d'Atenes, hi ha una ruptura, la qual, però, només és aparent: així, de fet, continuo evocant la infantesa escolar i recordo successivament algunes de les pintures de Josep Obiols que hi havia —encara hi són— a la sala d'estudis, de l'escola on jo anava, l'Institut Tècnic Eulàlia.

La reproducció fotogràfica de les pintures murals que acompanya el text de l'article il·lustra la confessió amb la contundència i el detallisme del document gràfic.

La paret oest, sense pintures, però amb una finestra que dóna accés a la visió d'un paisatge en què destaca un eucaliptus, també reproduceix fidelment les condicions de la sala d'estudi escolar, segons el testimoni de l'escriptor.

Ara bé, la revelació de l'anècdota biogràfica té interès com a curiositat i té un valor de documentació que no haurien de substituir l'interès literari i el valor metafòric que assoleixen en una interpretació que la ignore. Sarsanedas té la precaució d'advertir-ho quan assenyalava que «els quatre vents són utilitzats només com a referències sistemàtiques, sòlides, per a la definició d'un punt de partença» (1994a: 58) i, més endavant, que «es tractava de palesar l'acceptació d'una certa educació sentimental i estètica»² (1994a: 59). L'escriptor és conscient de la trampa que representa el que Philippe Lejeune ha anomenat «l'illusion biographique» (1986: 87), és a dir, la falsa convicció que l'autor és la resposta als interrogants del text, que en posseeix la veritat i ens la podria dir obertament. És per aquesta raó que l'escriptor va optar per la difuminació de l'anècdota personal, per l'abstracció del record fins a atènyer la capacitat d'evocació d'una època i d'una tradició històrica i cultural, d'uns trets identitaris que poden ser fàcilment comprensibles i compartits pel lector.

La situació i l'espai que corresponen al present de l'escriptura també han estat convenientment elaborats a la Introducció, per a reduir-los a una versió críticament i desfogada. La funció viva del sentit de la mala casa, em va dir, és una altra. Escrivem un *mock balcony*, que ocupàvem, la Núria i jo, al primer pis del número 6 de Crown Road North. Hi érem dispesers del coronel Levinski —potser, més precisament, de la senyora Levinski—; el marit de la Mala, la seva filla, era un pianista brillant que practicava hores i hores i “sempre” Chopin» (Sarsanedas 1994a: 57-58). L'espai real d'escriptura hi és estilitzat, amb la pertinent selecció i manipulació d'elements, per a convertir-lo en un escenari simbòlic que dota d'un grau adequat de dramatisme l'estat d'ànim confessat per l'autor (Sarsanedas 1981a: 23):

Escric a la proa aguda d'una casa fosca i tèbia. Nocturnes aigües arborescents creixen part de fora. A més, sols un tema de Chopin que, alternativament se'm crispa i em defalleix a l'oida, vertiginosament repetit. Ara, però, tot és ratlla per a mi, incomunicat de mi mateix, ja distint del que sé i distint del que ignoro.

2. En aquest mateix sentit s'ha pronunciat Jordi Castellanos, el qual, en relació als referents culturals, històrics i religiosos catalans evocats en la Introducció dels *Mites*, comentava: «La funció viva del sentit de la pròpia història, del sentit dels clàssics, té molt a veure amb aquest clos matern, amb el sentit de pertinença a una tribu, a una societat» (1997: 12).

L'oposició entre els records d'infantesa i el present des del qual escriu, separats per una fractura disgregadora que ha posat en qüestió els seus referents identitaris, apareix, a la fi de la nota liminar (Sarsanedas 1981a: 23), com l'impuls generador de l'escriptura:

Miraré aquests moments com als dos termes d'una contradicció, com a dues veritats infinitament contradites, indecís irremeiablement d'on convé suposar-me la intel·ligència reductora. La llum ordenadora, l'esperaré de Déu.

Ardolino ha subratllat el valor programàtic d'aquest paràgraf final: «una mena de glossa afegida que sobresurt a causa de la col·locació tipogràfica —deslligada de la resta del text per unes línies en blanc— i per l'estil apodíctic, amb l'ús del futur d'intencionalitat, quasi un imperatiu conjugat a la primera persona singular» (2004: 54). És ací on es manifesta d'una manera més oberta la funció del prefaci auctorial: posar en coneixement del lector els objectius i el sentit amb què l'autor va encarar l'escriptura dels *Mites*, fer evident que la literatura és una opció d'indagació metafísica, la via de coneixement triada per a buscar la llum que ordene l'experiència. En aquest sentit, ens sembla particularment revelador que el mètode matemàtic per a desvetlar la incògnita, descrit en la primera escena del record infantil, siga descartat per l'autor («Uns anys més tard encara, començaré a oblidar-ho tot amb aplicació inconscient»

1981a: 23) per a l'apropiació oblidatícia de la llum ordenadora i la recuperació del coneixement humanístic. Sarsanedas, doncs, se'ns adreça des de la nota introductòria amb la voluntat de fer visible la intencionalitat del recorregut que ens proposa als *Mites*, com una mena d'instrucció de lectura. El mite, entès com a espai literari, és concebut per Sarsanedas com «l'espai més adequat i més pur per a la recerca» (Campillo 1988: 39), dotat d'una potència reveladora infinitament major que la del saber científic. La tria de la denominació «mites» per al títol del recull, subratllada en el títol particular de cada narració, responia a una idèntica intenció de posar en relleu que els relats que s'hi aplegaven no tenien un caràcter gratuït, segons explicava l'autor mateix (Torner 2004: 20):

Em vaig trobar escrivint mites i posant-los aquest nom. Em va semblar justificat. Perquè els grans mites són anècdotes destinades a reflectir, expressar i preservar unes veritats més altes, amagades, abscones. Unes veritats misterioses, potser sagrades, expressades a través d'anècdotes de tot tipus. Un mite és una història que vol dir una altra cosa. Que parla més enllà. Amb aquest títol jo volia afirmar que les anècdotes que contava —anècdotes de vegades banals, sovint absurdes, fantasioses— tanmateix anaven destinades a expressar unes veritats importants enllà d'elles mateixes.

El propòsit que guia i enceta la indagació, exposat a la fi del prefaci, es reprén, a la fi del llibre, en un paràgraf d'estatus ambigu que tanca el darrer mite, el *Mite dels ocells* (Sarsanedas 1981a: 121). Es tracta d'un fragment discursiu, amb una separació tipogràfica respecte a la narració de la història, que podem interpretar com una avaluació del recorregut a través dels *Mites* que ara conclou, és a dir, del projecte global presentat a la Introducció:

I ara, què us diré? Us he parlat de la llum, de la fina llum que brolla per ésser la Mare de Déu de Vidre —la més lleu imatge de Nostra Senyora—, de la delicada llum de les orenetes del campanar. Us he parlat de can Leonci, del riu, dels fruiterars. Us he parlat d'aquesta nit d'ocells que es trenquen les ales contra incommovibles marbres, d'ocells morts. Tot el que he dit és cert en vosaltres i en mi (penso en el sant que parlava als ocells). Però en quin foc sabrem cremar-ho?

Els estudiosos dels *Mites* han coincidit a assenyalar el caràcter conclusiu d'aquest paràgraf final. Molas ja advertia que la pregunta amb què acaba «recull tots els fils dispersos» i, en la seua opinió, cal contestar-la «a partir de la “llum ordenadora” del pròleg» (1981: 17); Francesco Ardolino també considera que és el «final ideal de tot el llibre» perquè «s'hi troba la conclusió de la proposta organitzadora que l'autor havia avançat en el pròleg del llibre» (2004: 67). La connexió, evident, amb el prefaci —amb l'al·lusió a la *Crònica* de Muntaner i la referència a la llum com a marques més visibles— ens obliga a resoldre un interrogant sobre la identitat de la veu que realitza aquesta reflexió conclusiva: es tracta del narrador autodiegètic del *Mite dels ocells* o és la veu de l'autor, que reprén la paraula en una mena d'epíleg no marcat? Els referents concrets que s'hi esmenten pertanyen a la història del *Mite dels ocells* (la Mare de Déu de Vidre, can Leonci, els ocells que es trenquen les ales, etc.), cosa que ens indica que, narratològicament parlant, hem d'identificar sense dubtes la veu narrativa amb la del narrador personatge; però és innegable que la veu de l'autor, a través del ressò de les paraules del prefaci, s'hi deixa intuir com un eco. La clau d'aquesta duplicitat conflictiva l'ha explicada sagaçment Francesco Ardolino (2004: 68-69):

En el metge, narrador i protagonista, se sobreposen dues figuracions: la del Salvador i la de l'Autor. És com si l'autor, representant-se a si mateix, intentés —sense assolir-ho— erigir-se en guia d'ànimes en un camí cap a la redempció. Però les seves forces són limitades per complir íntegrament el paper de messies, i aquest apòstrofe als lectors al final del llibre, amb una pregunta que resta oberta, és alhora admissió de la feblesa humana i esperança d'una resposta metafísica, d'aquella «llum ordenadora» que, en el pròleg, l'autor declarava esperar de Déu.

El personatge, erigit en *alter ego* de l'autor, com ja advertia Molas que s'esdevé amb tots els narradors dels *Mites*, en transparenta els trets de la imatge que aquest ha construït al prefaci. Aquesta constatació ens obliga a matisar la idea d'una separació estricta i perfectament definida entre text i paratext. La distinció conceptual i formal és clara, des d'un punt de vista teòric; però la pràctica literària juga a forçar-ne les fronteres o a qüestionar-ne els límits. En els *Mites*, no es produeix, però, cap transgressió de nivells entre instàncies textuais (narrador) i instàncies extratextuals (autor), les anomenades metalepsis (Genette 1972: 243-246; Genette 1983: 57-60; Genette 2006), però és innegable que s'hi dona una certa continuïtat, pel que fa a la construcció del sentit de l'obra, entre el prefaci i les narracions. Una interpretació dels *Mites* que prescindís de la nota preliminar seria una interpretació mancada, que resultaria totalment insostenible. Maurice Couturier (1995: 48) ha advertit sobre l'extrema dificultat d'establir talls radicals entre el text i els llindars del text i sobre el perill que aquesta mena de segregació representa:

Il est extrêmement difficile de séparer les seuils manifestement hors-texte, où l'auteur cherche à se dépendre de son texte à travers toutes les facéties que l'on a vues, des seuils orientés vers le texte lui-même et qui en font déjà presque partie, comme l'avertissement, l'avant-propos, la préface ou la postface. [...] Les seuils ne séparent donc pas des caissons étanches mais assurent au contraire une très grande fluidité entre les divers lieux de transition du texte.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

En efecte, en els *Mites*, a més de la presència de l'autor en el prefaci, projectada fantasmagòricament en les narracions, el fil conductor de la indagació que es planteja al pròleg s'estén per tot el recull i en trava la significació global mitjançant recurrències i connexions entre les imatges i els elements simbòlics. Les referències contínues a la llum, i al contrast entre la fosca i la llum, hi figuren com el leitmotiv central: l'esperança de la llum que anima la recerca a la fi del prefaci desemboca, després de diverses experiències, en la «nit fosca» del present dels ocells cecs —crua metàfora de la condició humana en la negra societat franquista de finals dels anys quaranta—, lleument compensada per la presència puntual de refugis lluminosos; però, també conclou, en paral·lel, amb una esforçada confiança de futur que mina soterradament el pessimisme que domina el present. Aquesta és la raó del to profètic en què, al *Mite de ran de mar* —penúltim mite que precedeix el *Mite dels ocells*—, s'anuncia l'adveniment d'una nova era marcada pel signe de la llum i de la llibertat: la travessia de les barques en mar obert, els ocells de l'alba, les banderes solars, la primavera, la pasqua, l'aurora, l'edat d'or en són els signes més reveladors i l'Albert i la Soledat hi apareixen

com la parella fundacional d'una nova humanitat que el narrador imagina, en aquesta figuració profètica, arribats al final de la travessia, a bord d'una petita embarcació que serà «una fulla corba d'argent lleuger amb una vela de sola llum» (Sarsanedas 1981a: 115).

Joaquim Molas ha assenyalat alguns dels principals elements sobre els quals s'assenta l'estructura dels *Mites*. El *Mite en un jardí* manté una cohesió harmònica amb el prefaci a través de dos recursos principals: d'una banda, la consideració de les fagedes i els castanyers com a espais físics de caràcter simbòlic, dipositaris de la memòria històrica i cultural, que, «en certa mesura, són assimilables a les [gestes] de les escenes descrites en el pròleg» (Molas 1981: 13); de l'altra, el fet que el *Mite en un jardí*, tendeix a potenciar al màxim les ressonàncies modernistes presents al pròleg (Molas 1981: 12), en particular, el símbol del cigne, present a la nota preliminar, al *Mite en un jardí* i al *Mite del cigne i la vinya*, que expressa el moviment del procés de recerca, des de la representació d'un Ideal concret —la noia— en el primer dels *Mites* fins a l'abstracció de l'Ideal, identificable amb l'Absolut, en el *Mite del cigne i la vinya* (Molas 1981: 11-12).

En les tres aparicions, el cigne es presenta vinculat a una figura literària femenina provida d'enorme valor emblemàtic: la Dama de les Camèlies, en el pròleg; la princesa trista del conegut poema de Rubén Darío, en el *Mite en un jardí*; i l'Ofèlia de Shakespeare, en el *Mite del cigne i la vinya*. En aquest últim cas, la imatge evocada remet més aviat al quadre de Millais. En el pròleg, la referència al cigne ve doblement associada a la idea de mort, per concretar-se en un agònic «cant del cigne» i per aparellar-se al personatge de Dumas: «L'eucaliptus ens dona un llarg cant del cigne pàl·lidament acolorit i perfumat com una mort de la Dama de les Camèlies pintada per Turner. És una dolça diva que fa de la mort la més sàvia basca entre dolços coixins» (Sarsanedas 1981a: 22). El *Mite del cigne i la vinya* torna a incidir en la literarietat del cigne, acompanyat de nou d'un símbol femení que encarna la mort: «O encara, cignes racinians, voguen, amb voga lenta d'alexandrins secrets, per damunt de les algues llargues de les Ofèlies negades, dels fetus cabdellats en llur bressol de llot» (Sarsanedas 1981a: 77). Ara, però, s'hi introdueix una distinció que fixarà un punt d'inflexió en el procés d'indagació metafísica del jo encarnat pels diversos narradors: la distinció entre els cignes blancs, que són els que representen tota aquesta tradició literària evocada des del pròleg, i els cignes negres, que s'hi oposen, «francs de faula, [...] ben vagues al meu record, ben estrangers a la meva acostumada imaginació» (Sarsanedas 1981a: 77), és a dir, desproveïts d'una càrrega cultural que els atorgue un sentit previ i de-

terminat. El cigne negre enceta una nova via de recerca, al marge de les coordenades que s'havien fixat en el pròleg i que havien regit la indagació fins aquest moment; despullada, per tant, dels elements identitaris que l'individu obté de la seua integració en la col·lectivitat (un determinat ordre del món, unes faules i unes gestes, etc.). El narrador seguirà aquest cigne negre que el conduirà, novament, a l'espai del mite: en aquesta ocasió, el bosc, potser significativament contraposat, com a natura lliure, al jardí que l'havia representat en el mite primer. A partir d'ara, l'experiència abocarà directament a un itinerari que, des de la fosca, s'aproximarà, de manera tangencial, extraordinària i fugissera a la llum, amb representacions cada cop més abstractes, com ja posa de manifest, en aquest mateix mite, la visió del cérvol «estranyament lleuger, estranyament blanc» (Sarsanedas 1981a: 81) o la imatge final del vent que fa tremolar «damunt del mar una fulla de blau i una fulla de plata» (Sarsanedas 1981a: 90).

2. EL MARTELL: EL NARRADOR COM A AUTOR DE FICCIÓ

La novel·la *El Martell* (1956) incorpora, dins l'univers ficcional, un interessant desenvolupament del tema de la presència de l'autor en la seua obra de creació. En aquesta, el personatge literari, Jordi Sarsanedas, personatge fictici, constitueix un exemple de gran interès en l'anàlisi que ens ocupa, per dos motius: per la forma en què s'hi presenta la relació autor/obra i la necessitat de comunicar-la, i per l'exercici d'autoconsciència textual que manifesta, el qual té inevitables repercussions en el model de versemblança que s'hi instaura.

En el primer capítol de la novel·la, un narrador extraheterodiegètic narra una història que té com a protagonista Arcadi Gorcàs, recaptador de contribucions del barri de Galilea de Novoconstança; en relata les rutines i costums, alhora que descriu les coordenades espaciotemporals de la història, per a desembocar, a la fi del capítol, en el descobriment del cadàver de Caius Deva, assassinat en la seua pròpia cambra. Aquest primer capítol sembla perfilar, a través de l'ús de diversos tòpics, una novel·la de gènere policíac. Al segon capítol, però, es produeix un canvi en la veu narrativa i un gir transcendental en la història: el capítol inicial apareix com una ficció amb la qual el narrador autodiegètic que ara pren la paraula en primera persona intentava explicar-se la pròpia història. El capítol inicial se'ns presenta com una temptativa fallida de narrar la història d'una manera distanciada, mitjançant la mediació ficcional,

mentre que el segon capítol aparenta desemmascarar aquesta ficció, instaurant un pacte de veritat (Sarsanedas 1981b: 29) que replanteja la narració:

Jo sóc el nebot de Caius Deva, i em trobo així introduït a la meua narració.

No puc quedar-me'n fora. Consti que ho he provat. He reeixit a escriure no sé quantes planes (bastants, em sembla, per la feina que m'han costat) sense emprar el pronom «jo». Però no puc continuar d'aquesta manera: m'és impossible de substituir-me, com n'havia tingut la intenció, per un personatge fictici, amb nom sonor i aparença interessant d'estrella cinematogràfica. No puc mirar la meua història com un objecte deslligat de mi. El que conto, el que contaré, m'ha succeït a mi, precisament a mi.

Tot el segon capítol és dedicat a l'exercici de les funcions extranarratives del narrador (Genette 1972: 261-265), bàsicament la funció testimonial i la funció d'organització, encara que també hi és present la funció ideològica. La funció testimonial, que és la que hi pren més gruix, consisteix a exposar la mena de relació que el narrador manté amb la història que conta; a més de les declaracions contingudes en la citació reproduïda més amunt, el protagonista revela les raons que l'han induït a escriure (Sarsanedas 1981b: 29):

L'impuls que m'ha posat la ploma a la mà ha estat principalment el d'aclarir, per a mi mateix, la meua història més recent, de reviure-la en un temps del qual sigui amo i en el qual pugui permetre'm d'interrompre-la quan em sembli escaient d'aprofundir-la amb un bri de reflexió.

I, posat en el seu paper d'autor, no deixa de valorar les implicacions literàries amb què encara l'exercici d'escriptura, en unes reflexions de marcat caràcter meta-ficcional, en les quals l'atenció es gira, més que cap a la figura del narrador, cap al mateix discurs literari. El punt de partida autobiogràfic o els objectius d'introspecció o de reconstrucció amb voluntat analítica no li impedeixen constatar les pretensions que té el projecte de realitzar una obra de creació literària: «vaig acceptar que, mirant d'assolir uns fins particulars i íntims, feia obra literària, bona o dolenta» (Sarsanedas 1981b: 29). Home d'una certa formació cultural, que exhibeix en forma de lectures i autors predilectes, es lamenta d'haver estat incapaç de fer una obra literària de qualitat i d'haver «relliscat» cap al gènere «de gavadina i pistola» (Sarsanedas 1981b: 30).

La funció d'organització es concreta en tota la informació que el narrador proporciona sobre la manera d'articular el text narratiu: el narrador es pregunta per què no ha prescindit del primer capítol, amb una narració nova començada de zero, en comptes de rectificar una estratègia narrativa errònia, i anuncia, tot seguit:

«I ara narraré planerament els fets: no sé si ben bé com han estat, però sí, almenys, com han estat i han comptat per a mi» (Sarsanedas 1981b: 31).

El narrador autodiegètic, en aquest segon capítol, adopta la figura de l'autor literari. Des d'aquest punt de vista, el capítol fa algunes de les funcions més característiques dels prefacs auctorials, però, en aquest cas, es tracta d'un autor ficcional (i no autèntic, com en la Introducció dels *Mites*), i d'un espai plenament textual —i no paratextual. El narrador (autor), adreçant-se al narratari (lector) assumeix l'autoria de l'obra, informa sobre el seu origen i circumstàncies de redacció i declara les intencions que n'han guiat l'escriptura. El domini de les funcions extranarratives, sumat a la ruptura que representa en relació al primer capítol, fan del capítol segon una mena de tascó que exhibeix una heterogeneïtat metaficcional que posa en qüestió el pacte de versemblança novel·lística de caràcter realista, basat, precisament, en el fet d'oblidar que la narració és un artífici del llenguatge, sostingut damunt unes convencions, efectives precisament en la mesura que resulten transparents.

Jordi Sarsanedas, doncs, posa al centre de la seua proposta novel·lística algunes de les qüestions fonamentals que regeixen les relacions entre l'autor i la seua obra de creació: els procediments d'elaboració literària d'experiències biogràfiques; les tensions entre l'afany d'expressió del subjecte, amb una voluntat de formalització de l'experiència en una versió comprensible, d'una banda, i, de l'altra, els gèneres i models literaris als quals s'ha d'ajustar, mitjançant la reproducció o mitjançant el qüestionament, això és secundari. En definitiva, el conflicte entre les velles nocions de *poesia* i *veritat*.

Al final de la novel·la (Sarsanedas 1981b: 272), el narrador torna a exhibir la funció testimonial, per a reafirmar la idea, ja exposada en el segon capítol, que l'escriptura ha de constituir un espai d'indagació del jo de l'escriptor, que ha de resoldre —o, almenys, intentar-ho— una pregonia necessitat d'autoconeixement, és a dir, que el component moral o intel·lectual s'ha d'imposar a les pretensions estilístiques o imaginatives:

Quan vaig sortir de l'hospital, ara deu fer un mes i mig, vaig tancar-me a casa. Pensava que em fóra útil d'escriure aquesta història, que així aniria comprenent-la millor. De primer encara estava tan ple de preocupacions fútils, que mig em prenia per un novel·lista. Després he continuat perquè no podia sinó reviure-ho tot plegat, reassumir-ho. No sé si m'ha servit de res. En tot cas, durant aquest temps, he fet considerables progressos.

Però la consciència de l'artífici literari posada de manifest a l'inici de la novel·la situa de manera inevitable en un primer pla d'interpretació precisament el caràcter lingüísticocultural de l'obra, amb les seues exigències tècniques i la seua dependència

d'una tradició pròpia. Es tracta d'una aposta que, indubtablement, té repercussions a l'hora d'establir què s'entén per novel·la i quines són les convencions que el gènere pot assumir. Així ho entenia Joan Perucho (1958: 220), el qual presentava com a errònia una estratègia narrativa que, al seu parer, trencava les condicions bàsiques que un text ha de tenir per a ser considerat novel·la o, almenys, novel·la reeixida:

El canvi de to en el segon capítol i el nou plantejament que implica és ja, per a mi, un error inicial, car posa en evidència l'artifici literari i aquest, en el present cas, ha de restar ocult als ulls del lector. El lector s'irrita quan l'enganyen i és evident que en el primer capítol del «Martell», s'enganya al lector, car després se li diu que tot allò que ha llegit és mentida, que és artifice literari, i que, sols d'ara endavant, se li dirà la veritat. Això, naturalment, produeix una desconfiança perquè hom no té cap garantia que no es torni a repetir. No s'han observat doncs les regles del joc. Perquè, què és una novel·la? Estem d'acord que no hi ha cap fórmula vàlida per a definir-la. Però almenys sabem que si hom es proposa contar-nos alguna cosa, aquesta cosa ha d'ésser contada. I de tal manera que se'ns imposi com una veritat. Com una veritat literària, naturalment; però veritat a la fi.

La crítica de Perucho parteix d'un concepte de novel·la que defensa la necessitat de preservar intacta la ficcionalitat de la novel·la. Paral·lelament, en el món literari català d'aquests anys, tenia lloc un debat sobre la novel·la com a gènere que va condicionar la recepció d'*El Martell*. A la base d'aquest debat, hi havia la qüestió de la necessitat d'ampliar el públic lector com a objectiu ineludible de cara a garantir la viabilitat mateixa de la literatura. Des de diverses tribunes es va propugnar un model de novel·la de base realista, apte per a satisfer les exigències d'un públic poc avesat als exercicis de transgressió narrativa. En aquesta línia d'argumentació s'expressava Joan Sales, l'opinió del qual, apuntada en la seua correspondència privada, va ser reproduïda per Pere Calders en una carta a Joan Triadú: «no es poden repetir experiències doloroses com *El Martell*, al qual el públic girà l'esquena d'una manera ostensible» (Cabré 1997: 52). La novel·la de Jordi Sarsanedas, així com *Ronda naval sota la boira*, de Pere Calders, per posar un altre exemple significatiu —escrita també en els anys cinquanta, encara que publicada, amb molt de retard, el 1966— anaven contra corrent de les tendències dominants en la novel·la catalana de l'època. El component metaficcional, com a reflex d'unes inquietuds literàries i d'una concepció del gènere allunyada de la mimesi realista, topava amb la capacitat d'assimilació d'un migrat panorama crític que només podia acollir-les amb prevenció. Sarsanedas n'era conscient i se'n defensava des del text de la solapa de la primera edició de la novel·la, una «Confessió de l'autor» signada amb nom i cognom: «Confesso que no pretenc

saber *com ha d'ésser, avui, la novel·la* i que no he intentat d'escatir-ho. Fóra ben feliç si hagués trobat, *només* com havia d'ésser *El Martell*» (Sarsanedas 1957: solapa).³

3. UNA DISCRETA VENJANÇA: LA METALEPSI DE L'AUTOR

Dels reculls de narracions de Jordi Sarsanedas posteriors a *Mites*, només *Un diumenge a Clarena i altres narracions*, *De Famagusta a Antofagasta* i *Una discreta venjança* van encapçalats per un prefaci. El primer, en la segona edició, de 1981 (Sarsanedas 1981c), i primera independent dels *Mites*, amb els quals havia completat el volum publicat per l'Editorial Selecta el 1954, incorpora una «Nota», signada amb les inicials de l'autor, on Sarsanedas explica els motius de la publicació conjunta amb els *Mites* i es congratula d'haver pogut recuperar per als contes que ara presenta un espai autònom, sense incongruències estilístiques que n'afecten l'harmonia del recull. En *De Famagusta a Antofagasta*, hi ha un breu prefaci, amb un títol idèntic al que identifica el volum de contes, també signat amb les inicials J. S., en el qual l'autor justifica el caràcter de «calaix de sastre» (Ardolino 2004: 232) d'un recull que aplega contes dispersos, escrits al llarg d'un període que va des dels primers anys cinquanta fins a la data de publicació del llibre (1994). En tots dos casos, ens trobem al davant d'un prefaci auctorial original autèntic assumptiu que no presenta cap ambigüitat. No s'esdevé el mateix, en canvi, amb *Una discreta venjança*, l'obra que tanca la trajectòria narrativa de Sarsanedas. El primer dubte sobre el caràcter que cal assignar al text que enceta el volum, «*Jam session*», el trobem en una certa contradicció o indefinició del mateix aparell paratextual del llibre. El text de la contraportada parla de «dinou relats», sense fer cap distinció entre el text inicial i els altres divuit. Tampoc l'índex no marca cap mena d'heterogeneïtat entre el primer i els altres «relats»; la cursiva del títol («*Jam session*») assenyala senzillament que es tracta d'una locució estrangera, com ho fa també amb el títol d'un dels contes («*Setting shots*, un colobrot»). Però, d'altra banda, la primera frase de «*Jam session*» nega el caràcter ficcional del text, contraposant-lo a la resta dels textos (contes) del volum; el raonament apunta que allò que permet discriminar la no ficció de la ficció és precisament l'enunciació en primera persona, amb l'atribució del jo a l'autor, en el primer cas, o l'enunciació en primera o tercera

3. Els subratllats són de l'original. He d'agrair la informació a Francesco Ardolino, així com la còpia del text.

persona, però a càrrec d'uns narradors ficticials que cal no confondre amb l'autor, en els altres (Sarsanedas 2005a: 5):

Això no és cap conte. Es notarà que no ho és perquè parlaré en primera persona, i aquesta primera persona sóc jo.

De tant en tant he pensat en quin títol podria posar al conjunt de narracions que, en aquests darrers temps, se m'apleguen al calaix i de les quals la majoria sí que són contes perquè la primera persona que dèiem no gosa treure-hi el nas, o bé, a tot estirar, no ho fa descaradament.

A més, altres indicis contribueixen també a assenyalar la condició paratextual de «*Jam session*»: en primer lloc, encara que va sense signatura, presenta una «Nota de l'Autor» a peu de pàgina que reforça la identitat entre el jo enunciator del prefaci i l'autor real del llibre;⁴ i, d'altra banda, l'objectiu declarat del text i, en conseqüència, una part significativa del seu contingut, se centra en el comentari de la tria del títol del recull, que és una mena d'informació pròpia i característica dels prefacs auctorials. En aquest sentit, la frase que tanca «*Jam session*», per exemple, és una mostra clara del caràcter assumptiu del prefaci perquè l'autor s'hi responsabilitza de l'autoria de les narracions que presenta: «Així, bonament, puc acollir, com a títol d'aquest meu aplec d'avui, l'expressió que ja és el títol d'un dels textos que hi he recollit: *Una discreta venjança*» (Sarsanedas 2005a: 8). La recepció crítica immediata del llibre va reflectir l'ambivalència del text inicial. Potser un dels exemples més significatius de la problemàtica determinació de «*Jam session*» el trobem en una breu entrevista —a penes sis preguntes—, sense signar, publicada a *La Vanguardia*. La primera pregunta compta el text inicial entre els contes («¿Ha ido reuniendo a lo largo de los años los diecinueve cuentos?» (Sarsanedas 2005b: 4), mentre que, en la resposta a dues altres de les preguntes, Sarsanedas s'hi refereix com a «prólogo». Entre els crítics també hi ha hagut disparitat d'opinió sobre la condició textual o paratextual de «*Jam session*»: Julià Guillamon opta indirectament per situar-lo en el llindar del text quan afirma que «Correctament vestit de frac» és el primer conte (2005a: 6 i 2005b: 4), mentre que Joan Josep Isern parla de «dinou contes» i es refereix a «Correctament vestit de franc» com el «segon conte del recull» (2005: 10). Per a Francesco Ardolino fa una funció introductòria, pròpia dels prefacs, motiu pel qual la cataloga com a «prosa del jo»

4. En el text, conta en primera persona, a tall d'anècdota, la seua relació amb Artie Shaw i, en la nota a peu de pàgina, afegeix: «Us asseguro que l'endemà mateix del dia que vaig escriure aquest tros de text, llegia al diari que l'Artie Shaw acabava de morir, allà a Califòrnia; tenia noranta anys o més (N. de l'A.)» (Sarsanedas 2005: 7).

(2008a: 172), contraposada als contes. Joan Triadú (2008: 70), per la seua banda, en un comentari d'*Una discreta venjança*, escrit inicialment per a adreçar-lo a Jordi Sarsanedas i reproduït, més tard, a les seues Memòries, s'inclina per la consideració ficcional del text que enceta el recull, alhora que en fixa amb exactitud l'ambivalència:

«Jam session» ja és conte, ja hi ha una obertura de finestra al món, i Artie Shaw. La recerca del títol em fa passar de l'evocació al present i al fer de l'escriptor.

Francesco Ardolino (2008b: 26) ens ofereix una suggestiva reflexió que va més enllà de l'estricta situació paratextual o textual de «*Jam session*», per a fixar l'anàlisi en l'elaboració i la transparència dels materials autobiogràfics en la narrativa de Sarsanedas:

Fins fa poc, pensava que els trets autobiogràfics tenien un comportament semblant [a la religiositat], sempre interioritzats dins la prosa, molt sovint emergents en la poesia. Ara bé, la introducció a *Una discreta venjança*, amb el gran retrat oval d'Artie Shaw, m'ha imposat un gir interpretatiu de cent vuitanta graus que ha estat reforçat per la descoberta d'uns dietaris.

A partir d'aquesta reflexió, Ardolino constata que, en la narrativa de Sarsanedas, «cal establir un recorregut que comença amb els *Mites* (i *Contra la nit d'Oboixangó*) i que torna als *Mites* a través d'*Una discreta venjança*». El fil que lliga aquest itinerari es basa, en gran mesura, en la transposició ficcional de l'experiència autobiogràfica, en els recursos i els procediments que fa servir, amb un èmfasi ben particular en les modalitats d'inscripció de la figura de l'autor en el text. L'essencial queda perfectament resumit en la descripció del contingut dels dietaris a què al·ludeix Ardolino, datats entre el 2000 i el 2006: «la característica més destacable és la dialèctica constant entre el record de l'època de la infantesa i de l'adolescència i el present de l'autor que escriu» (Ardolino 2008b: 28). Subratllem, per la nostra banda i pel propòsit que ens ocupa, que el present és, concretament, «de l'autor que escriu». La dialèctica assenyalada per Ardolino ens retorna, efectivament, a la Introducció dels *Mites*, amb el record de la sala d'estudi de l'Institut Tècnic Eulàlia, d'una banda, i l'escriptor adult a la casa escocesa, de l'altra, així com també permet donar compte dels mecanismes d'evocació i consciència d'escriptura que presideix *Una discreta venjança*.

Si la dialèctica entre els records d'infantesa o joventut i el present de l'escriptura aproxima el primer i els darrer dels reculls de narracions de Jordi Sarsanedas, ¿per què en els *Mites* el prefaci auctorial no ha suscitat dubtes sobre la seua condició, a pesar de la manca d'indícis explícits que en corroboren el caràcter d'una manera clara,

mentre que no s'ha produït un idèntic consens en el cas d'*Una discreta venjança*, on les marques auctorials són molt més evidents? En la nostra opinió, la resposta és que, en els *Mites*, la «Nota liminar» manté el seu estatus paratextual, a pesar de l'elaboració ficcional d'alguns dels seus elements que en desdibuixen el pacte autobiogràfic i l'acosten als mites; en *Una discreta venjança*, per contra, el pacte autobiogràfic de «*Jam session*» és molt més definit, però perill de confondre's amb la resta de textos del recull perquè aquests denuncien la ficcionalitat del text mitjançant un subratllat component metaficcional, en el qual destaquen poderosament l'atenció a la situació i les circumstàncies de l'escriptura i de la comunicació literària i la metalepsi de l'autor. Per tant, la hipotètica indefinició dels textos liminars dels dos reculls és, en realitat, de signe contrari: per confusió amb la ficció, en el primer; per dilució en la metaficcionalitat generalitzada, en el segon.

Els elements metafictionals són un dels trets distintius d'*Una discreta venjança*, amb un efecte dissolvent sobre la il·lusió ficcional de les narracions. Un dels recursos més cridaners és, en aquest sentit, la metalepsi, una infracció dels nivells narratius que posa en evidència l'artifici literari. L'autor i altres persones del món real, entitats necessàriament extradiegètiques, apareixen a l'interior de la diègesi amb una «transgression délibérée du seuil d'enchâssement» (Genette 1983: 58). En «Joia, per què?», un dels protagonistes de la ficció, en Pep Xiulafontana, es troba a l'autobús amb algú identificat com a Sarsanedas, «amb qui s'havia tractat força quan tots eren dels qui, a l'ADB, provaven de fer una mica de teatre lliure» (Sarsanedas 2005a: 58). La pertinença a l'ADB, una dada ben coneguda de la biografia del Jordi Sarsanedas real, es veu encara reforçada en la narració per altres detalls igualment coneguts: «l'aventura de representar Brecht en temps de Franco» (Sarsanedas 2005a: 59) fa referència a la participació de Sarsanedas en les representacions de *L'òpera de tres rals*, fetes al Palau de la Música de Barcelona en 1963 (Coca 1978: 236); i l'obra d'Archibald MacLeish traduïda per Sarsanedas que s'hi esmenta també es correspon amb una informació atestada en la biografia de l'autor real (Roda 1997: 39).⁵ D'altra banda, a «Correctament vestit de frac», la interpel·lació que el narrador fa, en dues ocasions, a algú anomenat Núria —el nom de l'esposa de l'autor real, la pintora Núria Picas— com a testimoni dels records que evoca, contribueix a identificar el narrador de ficció amb l'autor real del llibre (Sarsanedas 2005a: 17 i 22):

5. L'única variació afecta el títol, citat com a *H. B.* en la narració quan, en realitat, és *J.B.*

El seu record se'm va barrejar amb la sorpresa, quan, a la muralla de Perusa, em va sobtar —ho recordes, Núria?— el memorial de Ferrer i Guàrdia.

Oi, Núria, que vas tenir un gest de sorpresa, o fins i tot d'injustificadíssim engelosiment, quan aquella cartolineta va treure el nas d'entre un plec de deures per corregir?

En aquest mateix conte, el narrador incorpora com a amic una figura real, perfectament identificada, la del poeta Joan Barat, que també pertany al cercle de relacions personals de Jordi Sarsanedas. Aquests indicis de la presència de l'autor i altres persones reals en el text de ficció funcionen com a clau interpretativa addicional a l'hora d'establir la identitat del jo narrador que se'ns adreça en altres narracions en les quals trobem altres pistes que posen el jo narrador sota sospita. Ens estem referint, sobretot, a les narracions «Radio Verdad» i «Viola», dos dels textos que més clarament recuperen l'evocació de la infantesa escolar des del present de l'adult que escriu que Sarsanedas ja havia desenvolupat en el prefaci dels *Mites*. En el primer cas, la història evocada se situa en el curs 1936-1937, en un col·legi que ben clarament remet a l'Institut Tècnic Eulàlia, on estudiava en aquest mateix curs l'autor, igual com s'esdevenia en els *Mites*. A «Viola», l'home gran es recorda d'infant fent exercicis matemàtics, en una clara al·lusió a l'escena dibuixada en la Introducció dels *Mites*, i tracta de fixar els detalls d'un llibre que tenia, a partir del qual rememora l'atmosfera de la Catalunya republicana, per acabar proclamant «una acolorida fidelitat envers els nens de fa tants i tants anys» (Sarsanedas 2005a: 84).

Un altre recurs de tipus metaficcional és la reflexió a l'entorn de l'escriptura literària i del llenguatge. La narració se centra en el procés d'escriptura mateix, en comptes de tendir a fer-lo invisible en benefici del pacte mimètic. Es tracta, doncs, d'una proposta literària de caràcter autoreflexiu que parla sobre ella mateixa com a construcció lingüística i ficcional, una narrativa autoconscient en la qual l'única «realitat» que existeix és la de l'escriptura mateixa (Hutcheon 1984; Waugh 1984). L'exemple més representatiu a *Una discreta venjança* és el conte «Correctament vestit de frac», encara que també resulta ben revelador, en aquest sentit, el conte «Benvolguda Laia»; i en retrobem traces en altres textos del recull. En «Correctament vestit de frac», el narrador en primera persona narra la història de Llorenç Milà, escriptor que redacta una història protagonitzada per Emerson Hames, de la qual se'n reproduïxen fragments, alhora que se'ns fa partícips dels dubtes, reflexions i opcions d'escriptura que se'ls presenten tant a l'autor de la ficció intradiegètica com a l'autor de la ficció diegètica. El conte

presenta, doncs, tres plans narratius: un escriptor escriu una narració en la qual un escriptor escriu una narració, en una *mise en abyme* que reflecteix l'acte d'escriptura i subratlla l'autoconsciència de la ficció. El narrador extradiegètic centra gran part de la seua reflexió —una reflexió que acaba per desplaçar completament una història que queda interrompuda i inacabada, en el segon terme que li correspon en la meta-ficció— en els materials literaris i autobiogràfics que li han servit per a desenvolupar el personatge de Llorenç Milà. Entre els primers, la influència decisiva de *La peste*, obra de la qual el narrador arriba a reproduir un fragment, i que li permet esplaïar-se sobre les diferències entre els reptes estilístics i les dificultats de creació de la història ficcional (Sarsanedas 2005a: 12):

D'altra banda, en Llorenç, un personatge que s'entesta a escriure, que sofreix per redactar un paràgraf de narració... Ja des de bon principi vaig sentir que m'havia de recordar alguna cosa. Ara ho he trobat: aquell funcionari de *La peste*, conegut d'en Rieux, que es diu Grand. Busco el llibre, l'obro i retrobo la frase del patiment de l'autor, en un dels estats pels quals passa el seu text mentre avança la novel·la. Llegeixo: «*Par une belle matinée de mai, une svelte amazone, montée sur une superbe jument alazane, parcourait les allées fleuries du Bois de Boulogne*». Però en Grand té ben clar allò que vol fer i no exerceix la seva impotència en l'arrodoniment de l'escena que evoca sinó en la recerca de l'expressió més ajustada.

Els materials autobiogràfics del narrador —una vegada més, sospitosament semblants als de l'autor— recuperen un personatge de la seua infantesa, Fontanals, i, amb ell, un món desaparegut amb la derrota republicana del 1939.

El conte es tanca amb una apel·lació al lector, una més de les moltes mostres de la funció comunicativa que, de forma recurrent, apareixen escampades pels contes del recull. Juntament amb la marcada presència d'uns narradors que fan un ús constant de la digressió, les apel·lacions al lector posen en un primer pla la comunicació literària i els seus agents, visibles i superposats a l'estricta narració de les històries.

En «*Jam session*» Sarsanedas al·ludia a una tradició literària a la qual sol·licitava d'incorporar-s'hi: «Els qui escrivim, els qui tenim la gosadia de publicar o de pretendre publicar allò que escrivim, som sempre, oi?, algú que pregunta: *May I join in?* Que m'hi puc afegir? I ho pregunto a Pere Calders, a Salvador Espriu, a Txèkhov, a Salinger, a Guy de Maupassant, a Kafka...» (Sarsanedas 2005a: 6). No costaria gaire veure les traces de tots aquests autors en la construcció del Sarsanedas escriptor. A *Una discreta venjança* mateix és clarament perceptible Espriu, com a homenatge intencionat; i tampoc no sembla massa agosarat proposar «La dreta a l'esquerra», un relat de miralls i de

dobles, com un tribut a contes de Calders com «Nosaltres dos» (Calders 1978: 35-41). Ben pocs discutirien la influència de Kafka sobre l'escriptor dels *Mites*; el rastre de la gavina de Txèkhov sobre el colom d'*El Martell* ha estat convincentment argumentat per Ardolino (2008b: 28); i, encara, Sarsanedas va traduir *Franny i Zooey*, de Salinger. Al final de la seua trajectòria narrativa, Sarsanedas s'afirma com a narrador, alhora que es reconeix dins d'una determinada tradició literària. Amb perspicàcia, Ardolino posa en relació aquest fragment de «*Jam session*» amb les lectures confessades pel narrador d'*El martell*, en el seu paper d'escriptor incipient: «Mig segle després, el mateix autor ja no mira la literatura amb els ulls del nouvingut, sinó que demana, amb cortesia i timidesa, un lloc que ocupar» (2006: 17). És aquesta consciència de maduresa com a escriptor la que li dóna la plena llibertat creativa, sense restriccions, que trobem a *Una discreta venjança*. És també la que li permet, en les frases finals del darrer conte del recull, contestar la crítica de mancar a la versemblança que li retreia Perucho, en relació a *El martell*: «I no us demano pas què penseu de mi: no m'ho digueu. No digueu ni que caic en la inversemblança. La veritat no depèn pas de la versemblança» (2005a: 107). En els *Mites*, la figura de l'autor no traspassava les barreres de l'espai que li era natural, tot i que es refugiava púdicament en una disfressa ficcionalitzada que es projectava, com un ressò, en les ficcions dels seus personatges. En *Una discreta venjança*, Sarsanedas s'ha alliberat completament de les constriccions de la versemblança realista i ha deixat transitar obertament la figura de l'autor, sense solució de continuïtat, des del prefaci fins a l'interior de l'univers de ficció. La veritat que malda per expressar-se en la seua narrativa, ja ens ho diu ell, no depèn d'una versemblança sostinguda sobre les fràgils parets que separen la frontera entre la realitat i la ficció.

CARME GREGORI SOLDEVILA
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARDOLINO, F. (2004) *La solitud de la paraula. Estudi sobre l'obra narrativa de Jordi Sarsanedas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2006) «Temps de collita», *Caràcters*, 35, p. 17.
- (2008a) «*La Giostra Splendente*. Imatgeria i ressonàncies italianes a l'obra de Jordi Sarsanedas», *Estudis Romànics*, vol. xxx, pp. 161-179.

- (2008b) «Glosses al marge de la prosa de Jordi Sarsanedas», *Serra d'Or*, febrer, pp. 26-28.
- CABRÉ, R. (1997) «Apèndix: set cartes de Pere Calders a Joan Triadú», dins R. Cabré (ed.), *Pere Calders o la passió de contar*, Barcelona, Universitat de Barcelona / Eumo, pp. 44-56.
- CALDER, P. (1978) *Invasió subtil i altres contes*, Barcelona, Edicions 62.
- CAMPILLO, M. (1988) «El conte», dins J. Molas (ed.), *Història de la literatura catalana*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 9-43.
- CASTELLANOS, J. (1997) *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Edicions 62.
- COCA, J. (1978) *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- COUTURIER, N. (1995) *La figure de l'auteur*, París, Seuil.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, París, Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- (1987) *Seuils*, París, Seuil.
- (2006) *Metalepsis*, Barcelona, Reverso.
- GUILLAMON, J. (2005a) «Sardana for a jazz trumpet», *Cultura/s La Vanguardia*, 21 de setembre, pp. 6-7.
- (2005b) «El lado maravilloso de la realidad», *Cultura/s La Vanguardia*, 21 de desembre, p. 4.
- HUTCHEON, L. (1984) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York / Londres, Methuen.
- ISERN, J. J. (2005) «La veu del mestre», *Avui Cultura*, 5 d'octubre, p. 10.
- LEJEUNE, P. (1986) *Moi aussi*, París, Seuil.
- MOLAS, J. (1981) «Pròleg», dins J. Sarsanedas, *Mites*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-17.
- PERUCHO, J. (1958) «Jordi Sarsanedas o l'escriptor darrera el mite», dins AA.DD., *Cita de narradors*, Barcelona, Selecta, pp. 201-221.
- RODA, F. (1997) «L'aventura teatral de J.S.», dins AA.DD., *Sobre Jordi Sarsanedas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 37-40.
- SARSANEDAS, J. (1956) *El Martell*, Barcelona, Club editor.
- (1981a) *Mites*, Barcelona, Edicions 62.
- (1981b) *El Martell*, Barcelona, Laia.
- (1981c) *Un diumenge a Clarena i altres narracions*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- (1994a) «Una confidència a propòsit de Josep Obiols», *Serra d'Or*, 420 (desembre), pp. 56-59.
- (1994b) *De Famagusta a Antofagasta*, Barcelona, Edicions 62.
- (2005a) *Una discreta venjança*, Barcelona, Edicions 62.
- (2005b) Entrevista: «Mezclo fantasía y memoria», *Cultura/s La Vanguardia*, 21 de desembre, p. 4.
- TORNER, C. (2004) «“El món existeix per ser mirat”». Fragments d'una conversa amb Jordi Sarsanedas entorn de *Mites*», *Caràcters*, 26, pp. 20-21.
- TRIADÚ, J. (2008) *Memòries d'un segle d'or*, Barcelona, Proa.
- WAUGH, P. (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres-Nova York, Routledge.